

LARS-OLOF ÅHLBERG

PÓŁNOCNE ŚWIATŁO I CIEMNOŚĆ W MUZYCE
I MALARSTWIE

ALBO: ARTYSTYCZNA EKSPRESJA TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ*

Tekst próbuje dociec, do jakiego stopnia dzieło sztuki może wyrażać tożsamość kulturową artysty oraz czy w ogóle uprawnione jest określanie pewnych dzieł sztuki jako ekspresji tożsamości kulturowej. Na przykładach dzieł sztuki, zarówno malarskich jak muzycznych, tekst stara się scharakteryzować romantyzm narodowy w sztuce skandynawskiej przełomu XX stulecia. Wydaje się, że ów specyficzny „narodowy”, skandynawski smak tych dzieł sztuki jest kombinacją tradycyjnych tematów, odwołujących do dziedzictwa narodowego, oraz szczególnych środków wyrazu, mających na celu ewokowanie skojarzeń z zimnym, surowym krajobrazem Skandynawii. I tak w muzyce Sibeliusa znajdujemy ponure tony oraz ascetyczną instrumentację, w obrazach Haraldra Sohlberga ciemne, zimne kolory śniegu i skał. Sami artyści przyznają, że krajobraz ojczyzny miał wielki wpływ na ich sztukę. Z drugiej strony, w wielu pracach skandynawskich artystów odnajdujemy tematy z fińskiego eposu narodowego, *Kalevali*. Odwołania do symboliki i toposów z *Kalevali* zdają się integralną częścią muzyki Sibeliusa czy malarstwa Gallen-Kalleli.

Typową cechą skandynawskiego romantyzmu narodowego okazuje się „północne światło”; artystyczne przywołanie surowości krajobrazu i klimatu tego regionu. Łącznie z odniesieniami do ważnych wydarzeń mitologicznych, zapisanych w lokalnej tradycji, tworzy on szczególną formę ekspresji, wpływającej z tożsamości kulturowej artysty. Choć pod tą formą, będącą w istocie szczególnym wzorem kulturowym, należałoby szukać elementów uniwersalnych, gdyż ekspresja tożsamości kulturowej musi być równocześnie ekspresją człowieczeństwa, jeśli ma tworzyć wielką sztukę.

* Krótsza wersja tego artykułu została wygłoszona na XIII Kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Estetycznego w Lublanie, odbywającego się w dniach 1–5 września 1998 r.

I

Sztuka, czy raczej – dzieło sztuki, może być ekspresyjne na wiele sposobów. Dzieło sztuki może wyrażać idee: idee i ideały artysty albo idee i ideały jego kultury. Dzieło sztuki może być ekspresyjne w znaczeniu posiadania ekspresyjnych własności, takich jak smutek, radość czy rozpacz, czyli własności emocjonalnych, które dosłownie przypisujemy istotom ludzkim, a metaforycznie dziełom sztuki. Poza tym dzieło sztuki może być także ekspresyjne w znaczeniu bycia symptomem, odsłaniającym niechcący stan umysłu artysty lub ujawniającym pewne cechy osobowościowe, jakie artysta nieświadomie włożył w pracę. Pewne dzieła sztuki uważane są za typowe dla jakiegoś stylu czy całej epoki i określane w tym sensie jako wyrażające „istotę” tegoż stylu czy epoki. Istnieją także teorie sztuki, od filozofów rzymskich po Crocego i Collingwooda w naszym wieku, które traktują sztukę jako fenomen skrajnie ekspresyjny, przez co sugerują identyfikowanie istoty sztuki z ekspresją.

W tych przykładach dzieła sztuki (czy sztuka jako taka) uznawane są za ekspresyjne w takim czy innym sensie. Czy idea ekspresji używana jest we wszystkich przypadkach w takim samym sensie, czy raczej istnieje pewne źródłowe znaczenie ekspresji, w którym wszystkie przypadki jakoś partycypują? Na pierwszy rzut oka nie wydaje się, by tak było; idea ekspresji równie dobrze mogłaby być heterogeniczna, a użycia „ekspresji” i „ekspresyjności” w powyższych przykładach mogą nie poddawać się analizie w kategoriach jednego podstawowego czy standardowego użycia (albo znaczenia) „ekspresji” i „ekspresyjności”. W stwierdzeniach typu „X jest ekspresją Y” i „X wyraża Y”, „bycie ekspresją” (ekspresyjność) i „wyrażanie” niekoniecznie oznaczają tę samą relację między X i Y^{**}. Nie chciałbym jednak zagłębiać się dłużej w zawłości idei ekspresji – której analiza stanowi jeden z wielkich (i nudnych) tematów estetyki analitycznej – postaram się natomiast za pomocą konkretnych przykładów pokazać, co znaczy albo co może znaczyć powiedzenie, że dzieło sztuki jest ekspresją tożsamości kulturowej.

Zanim przystąpię do mojego właściwego zadania, czyli analizy dzieł sztuki przedstawiających relację pomiędzy dziełem sztuki a tożsamością kulturową artysty, zacznę od kilku wstępnych uwag na temat samej tożsamości kulturowej. Nie trzeba przypominać, że pojęcie tożsamości kulturowej jest dość złożone – by nie powiedzieć niezrozumiałe – i że taki też jest sam fenomen tożsamości kulturowej. W ciągu wieku XIX,

^{**} W angielskim wyrażenia „być ekspresją czegoś” (be expressive of) i „wyrażać coś” (to express) oddawane są za pomocą słów pochodzących od tego samego rdzenia, co trudno jest zachować w języku polskim (przyj. tl.).

gdy tworzyły się nowoczesne państwa narodowe i formowały „wspólnoty wyobrażone”, tożsamość narodowa i kulturowa zbliżały się do siebie: dzielenie tej samej kultury, religii i języka postrzegane było jako prawdziwy bądź pożądaný wyznacznik tożsamości narodowej. „Kultura” w tym kontekście nie odnosi się, oczywiście, wyłącznie do dziedziny estetycznej i artystycznej, zawiera w sobie „cały sposób życia ludzi”, by zacytować T.S. Eliota z jego *Notes towards the Definition of Culture*¹. Nawet jeśli kulturę ująć w tak szeroki, socjologiczny i antropologiczny sensie, działalność estetyczna i artystyczna – czyli kultura w „klasycznym sensie” – jest ważnym składnikiem „totalnej” kultury narodu czy nacji, społeczeństwa czy grupy². Mówienie o kulturze – niezależnie czy w „klasycznym”, czy „symbolicznym” sensie – jako jednolitej i mniej lub bardziej homogenicznej, co zdają się sugerować wyrażenia takie, jak „cały sposób życia ludzi” czy „wzory znaczeń”, dla wielu współczesnych obserwatorów okazuje się mylącym i coraz bardziej niewłaściwym sposobem mówienia. Różnorodność oraz heterogeniczność różnych form i wzorów kulturowych w jednym społeczeństwie, nie wspominając już o bliskich spotkaniach międzykulturowych, sugeruje zachowanie ostrożności co do sposobu mówienia o kulturze – i konsekwentnie także o tożsamości kulturowej – jako o jednoczącej sile i o czymś w sposób oczywisty jednolitym w sobie. Zawsze istniały interakcje między wzorami kulturowymi różnych społeczeństw, normami kulturowymi, wartościami i wzorami nieograniczonymi przez granice narodowe wyznaczone politycznie; dyfuzja kulturowa i wzajemne przenikanie się kultur w ostatnich czasach jednakże przybrały nowe, radykalizowane formy. Wytwory estetyczne przemysłu rozrywkowego są tu być może najbardziej wyrazistymi przykładami, ale cały świat sztuki w żadnym razie nie jest wolny od ogólnego trendu ku globalizacji „symbolicznych” dóbr. Jak to ujął antropolog Ulf Hannerz, narody „posiadają jedynie ograniczony udział w globalnym przepływie kultury (...) Duża część ruchu kulturalnego (...) jest bardziej ponadna-

¹ T.S. Eliot *Notes towards the Definition of Culture* Faber, London 1948 s. 31. Eliot widzi religię jako „cały sposób życia ludzi, od narodzin do grobu, od poranka do nocy, a nawet we śnie”, dodając, że „ten sposób życia to także jego kultura” (tamże).

² John B. Thompson opisuje coś, co nazywa „klasyczną koncepcją” kultury, następująco: „kultura to proces rozwijania i uszlachetniania ludzkich zdolności, proces wspomagany przez asymilację osiągnięć nauki i sztuki, łączący się z progresywnym charakterem nowoczesnej ery” (J.B. Thompson *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication* Polity, Cambridge 1990 s. 126). Ta idea następnie zostaje skonstrastowana z „symbolicznym rozumieniem”, zgodnie z którym „kultura to wzory znaczeń, wcielane w formy symboliczne, włączając w to działalności, wypowiedzi i znaczące obiekty rozlicznych rodzajów, dzięki którym jednostki komunikują się z sobą i dzielą swe doświadczenia, idee i przekonania” (tamże, s. 132).

rodowa niż międzynarodowa”³. Nie jest już możliwe – o ile było kiedykolwiek – myślenie o kulturze w kategoriach kultur narodowych.

Najwyraźniej kultura, wysoka czy masowa, nie jest już tym, czym była w warunkach mniej zglobalizowanych⁴. Skoro kultura nie jest już tym, czym była, a *kulturowe* tożsamości coraz częściej widziane są jako problematyczne, to i same *tożsamości* nie są tym, czym były, jeśli mamy wierzyć kompetentnym analitykom kultury: „tożsamości nigdy nie są jednolite i, w ostatnich latach współczesności, stają się coraz bardziej fragmentaryczne i rozłamane; nigdy pojedyncze, zawsze wielorako skonstruowane ponad różnymi, często krzyżującymi się i antagonistycznymi dyskursami, praktykami i postawami”⁵. Równie dobrze moglibyśmy zapytać, czy tożsamość kulturowa kiedykolwiek była całkowicie homogeniczna i pojedyncza, oraz czy radykalnie skonstruowana i płynna „tożsamość”, przedstawiana przez teoretyków rozmiłowanych w poststrukturalistycznym i dekonstrukcjonistycznym teoretyzowaniu, jest logicznie, a także psychologicznie możliwa. Owi teoretycy mają skłonność do myślenia w sztywnych kategoriach albo-albo: *albo* tożsamość jest czymś esencjalnym, „kartezjańskim”, *albo* jest czymś skonstruowanym i płynnym. Mnie ten sposób myślenia wydaje się błędny⁶. Czemużby tożsamość kulturowa nie mogła być po trochu tym i tym?

W jakim sensie i w jaki sposób dzieło sztuki może stanowić wyraz tożsamości kulturowej artysty lub jego kultury? Maurice Ravel na przykład mawiał, że jest *francuskim* kompozytorem, chcąc przez to wyrazić swój program negocjowania niemieckiego, a w szczególności Wagnerowskiego wpływu na muzykę swoich czasów. Jednak czy muzyka jego jest francuska wyłącznie przez bycie antywagnerowską, czy jest w niej jakaś głębsza francuska jakość? I co z muzyką Elgara, dla wielu słuchaczy brzmiącą bardziej angielsko (nie tylko dzięki sześciu jego *Pomp and Circumstance Marches*!) niż muzyka Vaughana Williamsa, z wyjątkiem *Variationes on Greensleeves*? Dlaczego mówimy o *francuskim*

³ U. Hannerz „Notes on Global Ecumene” *Public Culture* 1989 nr 1 s. 69–70.

⁴ „Najgłębsze znaczenie niesione przez ideę globalizacji to niezdeterminowany, niezdyktowany i samonapędzający się charakter zdarzeń światowych; brak centrum”, mówi Zygmunt Bauman (Z. Bauman *Globalization: The Human Consequences* Polity, Cambridge 1998 s. 59). Sądzę, że odnosi się to w równym stopniu do kulturowego „przepływu” idei i produktów.

⁵ S. Hall „Introduction: Who Needs Identity?” w: S. Hall, P. du Gay (red.) *Questions of Cultural Identity* Sage, London 1996 s. 4.

⁶ Przykładowo, Hall mówi o „tożsamości” w jej tradycyjnym znaczeniu (czyli wszechobjęająca jednakowość, nierozróżnialność, bez zróżnicowania wewnętrznego), tamże. W tym sensie prawdopodobnie nie istnieje coś takiego jak tożsamość kulturowa. Polecam błyskotliwą i ciętą krytykę poststrukturalistycznego teoretyzowania na temat podmiotowości i tożsamości – Sh. Rider *Avoiding the Subject: A Critical Inquiry into Contemporary Theories of Subjectivity, Library of Theoria* No. 23 Thales, Stockholm 1998.

impresjonizmie i *francuskich* impresjonistach, o tym, że sztuka Moneta jest francuska (sugerując coś więcej ponad to, że Monet był obywatelem francuskim, że mówił po francusku, malował francuskie pejzaże etc.), a nie nazywamy szuki Picassa czy Dalego hiszpańską? Nie będę zgłębiał dalej tych kwestii, wystarczy powiedzieć, że pod koniec ubiegłego stulecia w sztukach krajów skandynawskich występował samostwiadowy ruch, „romantyzm narodowy”, pochłonięty tematami „narodowymi” z rzeczywistej czy wyimaginowanej przeszłości. Wszyscy kompozytorzy i malarze, o których dalej będzie mowa, w ten czy inny sposób pozostawali pod wpływem romantyzmu narodowego; być może Sibelius okaże się tutaj najbardziej typowy: jego wczesne prace były inspirowane tematami mitologicznymi, z mitycznej przeszłości – światem *Kalevali*, podczas gdy jego „dojrzałe” prace są „międzynarodowe” i trudno byłoby określić je jako wcielające patriotyzm czy sentymenty narodowe.

II

Labędź z Tuoneli to jeden z najbardziej znanych utworów z wczesnego „narodowego” i „romantycznego” okresu twórczości Sibeliusa. Fakt, że Sibelius oparł się na motywach z eposu narodowego *Kalevala*, „był decydującym w uznaniu go za kompozytora narodowego”, jak czytamy we *Wstępie* do kieszonkowego wydania partytury tego poematu symfonicznego⁷. Jego muzyka, twierdzi się dalej, „jest nieodłączna od kulturowych i historycznych warunków jego rodzinnej Finlandii, a także szczególnych jej cech geograficznych i topograficznych”⁸. Choć tytuł poematu symfonicznego odwołuje się do epizodu z *Kalevali*, nie ma właściwego programu w muzyce, to znaczy – nie jest to muzyka programowa *sensu stricto*, zaledwie „ewokuje ona archaiczną atmosferę sceny z *Kalevali*”⁹. Poemat skomponowany został w roku 1893, w szczytowym okresie symbolizmu, *fin-de-siècle’u* i dekadencji; *Labędź z Tuoneli* to, według słów Erika Tawaststjerny, „najprzedniejsza ekspresja muzyczna nastroju symbolicznego lat dziewięćdziesiątych w Finlandii”¹⁰.

⁷ F. Reinisch „Wstęp” Jean Sibelius *The Swan of Tuonela, Legend for Orchestra from Lemminkäinen-Suite, op. 22 no. 2* Breitkopf & Härtel, Wiesbaden Breitkopf Studienpartitur PB 3327 s. 4.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ E. Tawaststjerna *Sibelius* vol.1 Bonier, Stockholm 1968 s. 246. Przekłady [z fińskiego] z biografii naukowej Tawaststjerny są moje własne. Istnieje skrócony nieco przekład angielski tej pracy: *Sibelius* vol. 1–3, R. Layton (tł.) Faber & Faber, London 1976–1997.

Łabędź to powracający temat romantycznej i symbolicznej sztuki końca dziewiętnastego wieku. Pojawia się choćby w operach Wagnera *Lobengrin* i *Tristan i Izolda*, w obrazach Böcklina czy w symbolicznym obrazie Gallen-Kalleli *Matka Lemminkäinen* (1897), inspirowanym przez tę samą scenę z *Kalevali*, która jest tematem poematu symfonicznego Sibeliusa. „Tuonela” to królestwo śmierci w mitologii fińskiej. Zgodnie z opowieścią *Kalevali*, bohater Lemminkäinen musi wykonać trzy nadludzkie zadania, by zdobyć piękną córkę Pohjoli¹¹. Ostatnim i najtrudniejszym zadaniem jest zestrzelenie jedną strzałą świętego ptaka szybującego ponad czarnymi wodami rzeki śmierci, łabędzia z Tuoneli:

Louhi, pani Pohjoli,
Znowu się w drzwiach zaparła:

„Na czarnym wodospadzie
Białe pływają łabędzie;
Gdy pierwszą strzałą przebijesz
Szyję śnieżnego ptaka,
Wtedy jak tylko możesz,
Najprędzej do mnie powracaj,
Córkę dam ci za żonę”.

Bezwzględny Lemminkäinen
Zdał się na los tej wróżby,
W drodze białe łabędzie
Na wodzie mu się śniły,
Na czarnej rzece Tuoni,
W płaskiej dolinie Manali
Widział już pochylone
Białe szyje ku niemu.

Szedł krokiem współprzutomnym
Ku brzegom świętych wirów,
Już widział swoją strzałę
Wbitą w szyję łabędzia.

Natenczas stary pastuch
Z bielmem na lewym oku
(Którego tak zwymyślał
Po walce z wróżbitami),
Siedział nad wodospadem,
Jak to sobie poprzysiął.

¹¹ *Córka Pohjoli* to tytuł fantazji symbolicznej Sibeliusa op. 49 (1906).

Ujrzał Lemminkäinena.
 Zaczął się za nim skradać
 Nad wodospadem czarnym –
 Pełzał cicho jak wąż.
 Sam węża dobył z wody
 I cisnął prosto w serce
 Biednego Lemminkäinena.
 Żądłem ostrym przewiercił
 Serce jego na wskroś.

Bezwzględny Lemminkäinen
 Czuł ból, który go orał,
 Wyciągnął węża z rany
 Za pysk, spod prawej łopatki –
 Jeszcze się chciał ratować. (373–412)

. . .

„Matko, która wydałaś
 Zdrowe dziecię na świat,
 Czy możesz mnie przywrócić
 Temu światu, gdzie żyłem?
 Ty znasz wszystkie zaklęcia
 I umiesz je na pamięć!
 Proszę, abyś raz jeszcze
 Mnie zrodziła na nowo,
 Abym nawet przez chwilę
 Nie poczuł, że umieram.
 Abym się nie bał śmierci
 Nigdy jej nie uznając”. (425–434)¹²

Łabędź to w sztuce romantycznej oraz symbolicznej niejednoznaczny i wielostronny symbol. Reprezentuje nie tylko śmierć, lecz także miłość erotyczną i artystyczną twórczość (*Eros* i *Thanatos*). Johann Gottfried Herder w *Der sterbende Schwan* [Umierający łabędź] przytoczył grecki mit o łabędziu Apolla, który w momencie śmierci otrzymuje dar pieśni. Opowieść Herdera została przetłumaczona na szwedzki przez dwóch spośród najbardziej znanych fino-szwedzkich pisarzy, Jo-

¹² *Kalevala* przekład poetycki Józef Ozga Michalski Warszawa 1974. Wiersze te zostały zebrane przez Eliasa Lönnrotha, doktora medycyny, potem profesora fińskiego na Helsinki University, i opublikowane w roku 1849.

hana Ludviga Runeberga w 1835 roku i Eliasa Lönnrotha w 1836¹³. Opowieść o Lemminkäinienie i łabędziu z Tuoneli to ewidentnie opowieść o *pyśle*, śmierci i wybaczeniu, podobna do epizodu z *Parsifala* Wagnera, gdzie bohater zabija świętego łabędzia w miejscu, gdzie znajduje się Święty Graal. Parsifal, który popełnił niewybaczalną zbrodnię, ostatecznie doznaje wybaczenia i oczyszczenia. Jednakże oczyszczenie nie jest pomocne nieszczęsnemu Lemminkäinenowi, któremu potrzeba aż wskrzeszenia, jakie we właściwym czasie nastąpi dzięki mocom magicznym jego matki. Obraz Gallen-Kalleli *Matka Lemminkäinen* (il. 1) to apoteoza miłości matczynej silniejszej niż śmierć.

Sibelius nie chce opisywać, portretować czy ewokować sceny śmierci Lemminkäinen w *Łabędziu z Tuoneli*, poematowi brak programu, nie jest to muzyka programowa w stylu Berlioza czy Liszta. Tytuł, oczywiście, nawiązuje do zacytowanego przeze mnie epizodu z *Kalevali*, mimo tego jednak, że ma on wywołać skojarzenia z treścią eposu – przynajmniej dla rodzimego słuchacza – muzyka może występować samodzielnie. W istocie Sibelius najpierw napisał fragment uwertury do opery *Budowanie łodzi*, nieukończonej, a później jedynie dołączył ten fragment do suity orkiestrowej *Cztery legendy* (1897), nazywanej także *Suitą Lemminkäinen*, bo wszystkie cztery poematy symfoniczne składające się na *Legendy* mają tytuły wzięte z *Kalevali*¹⁴. *Łabędź z Tuoneli* to nie muzyka opisowa, raczej ewokuje niesamowitą atmosferę regionów śmierci i przypomina tym, którzy znają poemat, o dziwnych wydarzeniach, jakie nastąpiły na brzegu rzeki śmierci.

W początkowych taktach triada w A minor na skrzypce podnosi się o oktawę, tworząc w ten sposób specyficzne *continuum* dźwięku. Triadyczne harmonie w *Łabędziu z Tuoneli* zostały przez Tawaststjernę scharakteryzowane jako „niemalże stylizowane na harmonie palestrinowskie (...) ponure, jak dziewczica łodów, niedostępne ludziom, ‘archaiczne’”¹⁵. Charakterystyczna dźwięczność tego utworu to rezultat specyficznej instrumentacji Sibeliusa; flety, klarnety i trąbki zostają odsunięte, a dodany klarnet basowy, *grand cassa* (bęben basowy) i rożek angielski, który nie jest ani angielski, ani nie jest rogiem, ale obojem altowym. Nawiasem mówiąc, także w *Tristanie i Izoldzie* Wagnera dźwięk rożka angielskiego skojarzony jest ze śmiercią. Pod koniec po-

¹³ „Fino-szwedzki” oznacza osobę urodzoną w Finlandii, ale ze szwedzkim jako językiem macierzystym. Szwedzkojęzyczna (głównie dwujęzyczna) mniejszość obejmuje około 7% populacji Finlandii. Sibelius i Gallen-Kallela (który zmienił swoje szwedzkie nazwisko, Axel Gallén, na fińskie Akseli Gallen-Kallela), należeli do mniejszości fino-szwedzkiej.

¹⁴ No. 1 *Lemminkäinen i dziewczęta z Saari*, No. 2 *Łabędź z Tuoneli*, No. 3 *Lemminkäinen w Tuoneli* i No. 4 *Pourót Lemminkäinen*.

¹⁵ Tawaststjerna vol. 1 s. 247.

Andante molto sostenuto

English Horn solo

Oboe

Baßklarinette in B

Fagott I
II

Horn in F I
II
III
IV

Posaune I
II
III

Pauken in A, c

Große Trommel

Harfe

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

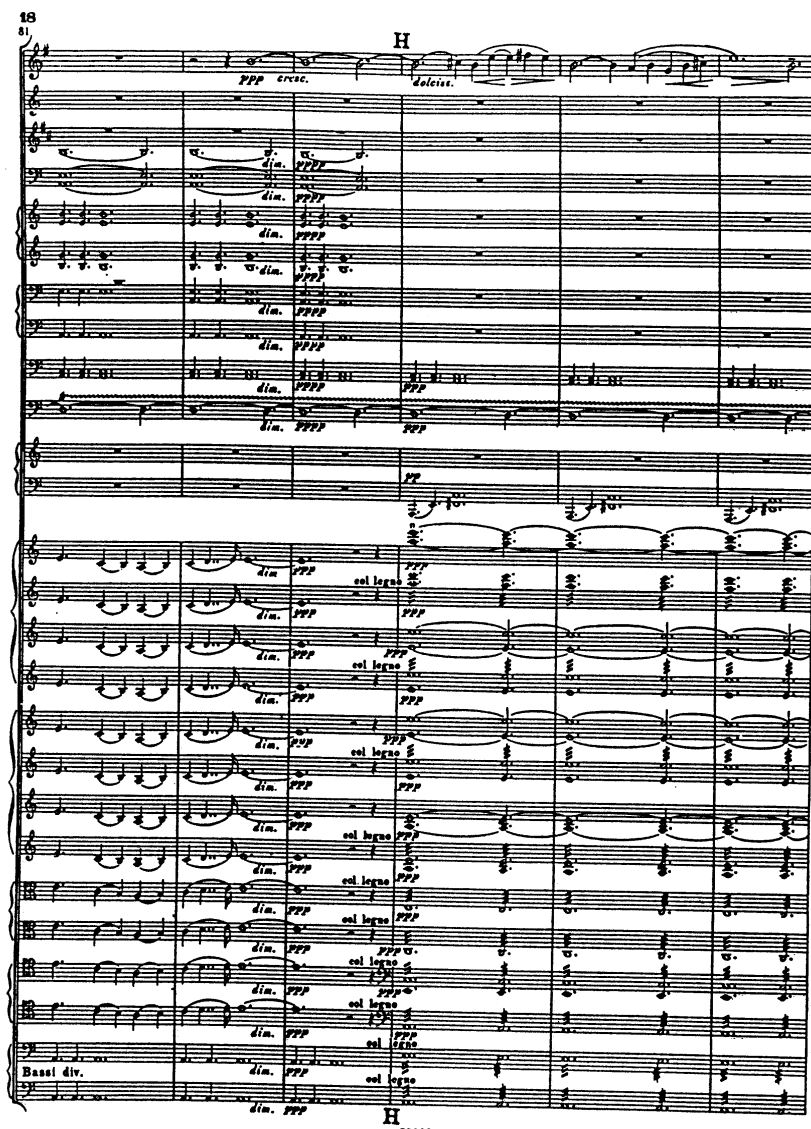
Kontrabaß

Andante molto sostenuto

ematu symfonicznego, gdy temat zostaje powtórzony przez róg angielski, z akompaniamentem skrzypiec *tremolo*, harfa i perkusja sugerują dzwon żałobny, podobnie jak „cień śmierci u Mahlera”¹⁶.

Sibelius i Mahler pod wieloma względami stanowią swoje przeciwieństwo. Gdy Mahler, który w ciągu swego życia bardziej był znany jako dyrygent niż kompozytor, dyrygował w Helsinkach w październiku 1907 roku, obaj kompozytorzy spotkali się i nastąpiła słynna

¹⁶ Tamże, s. 248.



wymiana poglądów na temat natury symfonii (il. 2)¹⁷. Podczas gdy Sibelius fascynował się wewnętrzną logiką i porządkiem symfonii, które

¹⁷ W czasie wizyty Mahlera w Helsinkach Gallen-Kallela namalował swój *Portrait Mahlera*. Malarz poznał Mahlera w czasie swego pobytu w Wiedniu zimą 1904, gdy brał udział w ekspozycji na Vienna Secession.

tworzą wewnętrzne powiązania między różnymi tematami i motywami, Mahler uważał, że symfonia powinna być jak świat, powinna obejmować sobą wszystko¹⁸. Trudno byłoby o lepszą ilustrację tej różnicy opinii i temperamentu niż *Czwarta symfonia* Sibeliusa (1911) i *Ósma symfonia* Mahlera (1907). Podczas gdy *Czwarta symfonia* Sibeliusa jest skromnie zarysowana, niemalże na orkiestrę kameralną, *Symfonia Tysiąca* Mahlera obliczona jest na wielką orkiestrę, chór i ośmiu solistów¹⁹. Symfonia Sibeliusa jest zwięźle zorganizowana i ascetyczna – to jego najbardziej „modernistyczna”, nawet awangardowa praca, sięgająca granic tonalności. Symfonia Mahlera jest tytaniczna, rozsmakowana w potężnych brzmieniach, niemal przekraczających granice formy symfonicznej, i gdy wykonanie *Czwartej* Sibeliusa trwa około 35 minut, *Ósma* Mahlera zajmuje prawie 90 minut. Ciekawe, że Mahler cenil swoją *Ósmą symfonię* wyżej niż wszystko, co był napisał; oceny tej raczej nie podzielali krytycy. Wielu za to zgadza się ze stwierdzeniem Sibeliusa, że *Czwarta symfonia* to jego najlepsze dzieło²⁰.

Czwartą symfonię Sibeliusa i *Ósmą* Mahlera dzieli wszystko. W istocie Sibelius powziął swoje dzieło w reakcji na to, co nazywał „nowoczesnymi trendami” i, jak wskazuje Robert Layton, „wydaje się niepowątpiewalnym, że miał na myśli rozległe wątki i bogate kolory Mahlera oraz Straussa”²¹. Dalej stwierdza: „Z pewnością jej [tj. *Czwartej symfonii* Sibeliusa – przyp. tł.] powściągliwość w używaniu pełnej orkiestry, brak jakiegokolwiek samopobłażania, ascetyczność jej języka muzycznego umieszcza ją na biegunie przeciwnym do Mahlera”²². Niemniej wielu muzykologów wyszukało podobieństwa pomiędzy *Czwartą symfonią* Sibeliusa a *Dziwiątą symfonią* Mahlera. Tawaststjerna słyszy w obu symfoniach ten sam „introwertyczny język muzyczny, odbijający się w orkiestracji w stylu kameralnym”²³, a niemiecki ekspert od Mahlera, Hans Redlich, zaznacza, że obaj kompozytorzy uzyskali „bezosobowy styl muzyczny, budzący skojarzenia z wymarłym pustkowiem”²⁴. Według Redlicha, „obaj kompozytorzy osiągnęli próg atonalności, używa-

¹⁸ Herta & Knut Balukopf *Gustav Mahler: Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit* Hatje, Stuttgart 1993 s. 197–198.

¹⁹ Utwór przezwano „Symfonią Tysiąca”, ponieważ ponad tysiąc wykonawców brało udział w premierze w Monachium we wrześniu 1910 roku.

²⁰ „Jest to (...) jedno z największych dzieł w literaturze symfonicznej naszego wieku”, twierdzi Harold Johnson (H.E. Johnson *Sibelius* Faber & Faber, London 1959 s. 129), „największe dzieło, jakie kiedykolwiek stworzył”, mówi inny krytyk (H. Truscott „Jean Sibelius (1865–1957)” w: R. Simpson (red.) *Symfonia* Penguin, Harmondsworth 1977 (wyd. drugie) s. 98.

²¹ R. Layton *Sibelius* Dent, London 1978 s. 42.

²² Tamże.

²³ E. Tawaststjerna *Sibelius* vol. 2 Atlantis, Stockholm 1991 s. 229.

²⁴ Cytat za Tawaststjerną, *Sibelius* vol. 2 s. 229.

jąc całej skali tonowej w odpowiedni sposób”²⁵. Redlich uważa, iż Sibelius w swojej *Czwartej symfonii* „jest bliższy Mahlerowi – swemu wielkiemu symfonicznemu przeciwieństwu – niż jakikolwiek inny uznany współczesny kompozytor”²⁶. Słyszac taką ocenę Sibeliusa, zwłaszcza że Redlich mówi o nim w tym samym duchu co o Mahlerze, Theodor W. Adorno z pewnością obróciłby się w grobie. Adorno nie myślał zbyt dobrze o Sibeliusie jako kompozytorze, w swoim krótkim artykule „Glosse über Sibelius” (1938) twierdził, że Sibelius nie był zdolny napisać składnie czteroczęściowego utworu czy poprawnego kontrapunktu, jego nuty są grubiańskie i prostackie, jego oryginalność to oryginalność beznadziejności etc.²⁷ Bez wątpienia fakt, iż Sibelius był w latach trzydziestych nadzwyczaj popularny w świecie anglosaskim, zniechęcał Adorna, orędownika muzyki Mahlera. Według słów Carla E. Schorske, Mahler „zawierał w sobie sprzeczności świata austro-europejskiego i jego kultur”²⁸, a był to w dużym stopniu także świat Adorna. Prawdopodobnie równie mocno jak sława Sibeliusa irytowało Adorna to, iż muzyka Sibeliusa mogła być podejrzewana o akcenty nacjonalistyczne (fińskość). Oczywiście to prawda, że artysta opierał się na narodowym dziedzictwie mitycznym *Kalevali* w większości swoich poematów symfonicznych, jednakże jego symfonie traktować należy jedynie jako czystą muzykę. Niemniej w oczach Adorna Sibelius był kompozytorem niecywilizowanym i prowincjonalnym. Czy możliwe, by Adorno przejawiał mniej sceptycyzmu wobec prowincjonalizmu środkowoeuropejskiego? Powszechnie bowiem wiadomo, iż Mahler wykonywał „ludowe tańce i walce, żydowskie i czeskie tony, szkolne piosenki, marsze i sygnały trąbek” w swoich symfoniach²⁹, i sam stwierdził, że „czeska muzyka [jego] dzieciństwa przeszła do wielu [jego] utworów”³⁰. Czy możliwe, by ta rozdrobniona i zdezorganizowana muzyka Mahlera, jego „multikulturowe symfoniczne kolaże”³¹ – posługując się trafnym określeniem Schorskego – stały się obecnie tak pożądane, że dzięki temu właśnie popularność Mahlera od lat sześćdziesią-

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 230.

²⁷ Th.W. Adorno „Glosse über Sibelius” w: Th.W. Adorno *Musikalische Schriften IV: Moment musicaux. Impromptus* (Gesammelte Schriften, Band 17) Suhrkamp, Frankfurt am M. 1982 s. 247–252. Istnieje ciekawy artykuł Tawaststjerny na temat krytycyzmu Adorna, „Über Adornos Sibelius-Kritik” w: O. Kolleritsch (red.) *Adorno und die Musik* Universal Edition, Graz 1979 s. 112–124.

²⁸ C.E. Schorske „Gustav Mahler: Formation and Transformation” w: C.E. Schorske *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism* Princeton Univ. Press, Princeton New Jersey 1998 s. 188.

²⁹ Tamże, s. 173.

³⁰ Tamże, s. 176.

³¹ Tamże, s. 177.

tych ogromnie wzrosła, kosztem, między innymi, Sibeliusa? Nie można zaprzeczyć, iż Sibelius to w dużym stopniu kompozytor patrzący wstecz, podczas gdy Mahler, według słów Kurta Blaukopf'a, był „współczesny z przyszłością”³². Niemniej, ocena Sibeliusa dokonana przez Roberta Laytona wydaje się uczciwa, gdy twierdzi, że „w swych największych dziełach Sibelius okazuje się ponadczasowy”, co nie jest sprzeczne z jego opinią, iż Sibelius „wyraża duszę Północy, jak żaden kompozytor przed nim”³³. Mimo to nie jestem pewien, czy to najlepszy sposób rekomendowania sceptykom muzyki Sibeliusa.

III

Sibelius należał do luźno zorganizowanej grupy artystów, spotykających się w Hotelu Kamp w Helsinkach. Gallen-Kallela uwiecznił jedno z ich spotkań na symbolistycznym obrazie *Symposion* (1894), oddając graficznie dekadencją atmosferę *fin-de-siècle'u*. Dzieło to symbolizuje również kreatywność artystyczną, emanującą nie tylko z butelki, lecz także ze sfinksa, sportretowanego w obrazie (il. 3).

Łabędź z Tuoneli i *Czwarta symfonia* Sibeliusa, podobnie jak obrazy Gallen-Kalleli, do których się odnosiłem, to dość nikły wyraz Północnego Światła, zakończę jednak bardziej zrozumiałą uwagą, podając kilka przykładów Północnego Światła. Północny krajobraz stanowił ważne źródło inspiracji dla większości artystów – zarówno malarzy, jak i kompozytorów – romantyzmu narodowego mniej więcej na przełomie dwudziestego stulecia. Wielu artystów, którzy wcześniej szukali modeli i pomysłów na kontynencie, zaczęło wtedy poszukiwać nowych źródeł inspiracji we własnych tradycjach:

Malarze Północy nie mogli już identyfikować się z rozwojem kulturowym kontynentu, zaczęli więc szukać swoich duchowych, artystycznych i intelektualnych korzeni w tradycjach własnych krajów. Szukali nowej koncepcji sztuki, odrzucając realistyczne wymagania obiektywności, wkraczając w nowy ruch

³² To tytuł książki Kurta Blaukopf'a o Mahlerze, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft* Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1973.

³³ Layton *Sibelius* s. 155. Por. nowszy wyraz podobnego spojrzenia: „Choć Sibelius nie używał prawdziwie ludowego materiału w swych symfoniach, ich subtelnie «narodowy» wydźwięk zawsze robił wrażenie na słuchaczach. Ta jakość wydaje się częściowo pochodzić z ciemnej kolorystyki; niezwykle posępne i stłumione partie orkiestrowe sugerują skojarzenia z surowością fińskiego krajobrazu i klimatu” (R.P. Morgan *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America* Norton, New York 1991 s. 122). Może być i tak, że ów „subtelnie «narodowy» wydźwięk” więcej znaczy dla słuchaczy niż sama muzyka.

symboliczny z jego subiektywnymi ideałami. Artyści zaczęli opisywać wewnętrzne życie człowieka i mistyczność skandynawskiego krajobrazu. Z ekspresyjną kolorystyką (...) skandynawscy symboliści szukali sztuki poza światem zewnętrznym, sztuki, która uchwyciłaby coś z najgłębszej istoty skandynawskich ludów i krajów³⁴.

Obrazy norweskiego malarza Haralda Sohlberga stanowią piękny przykład nowego symbolizmu i fascynacji skandynawskim krajobrazem, szczególnie jego *Zimowa noc w Rondane* (1900–1917, il. 4). „Góry zimą wyciszyły mnie, obezwładniły; uczucie podobne do tego, jakiego doznaje się pod ogromnym sklepieniem katedry, tylko tysiące razy silniejsze”, jak napisał artysta w liście do ojca³⁵. Muzyka Sibeliusa bywa czasem określana jako „muzyka krajobrazu”, inspirowana fińskimi jeziorami i lasami. Jako wyrażające ogólną charakterystykę jego muzyki, to stwierdzenie wydaje się zbyt proste, ale tkwi w nim część prawdy. Sam kompozytor napisał kiedyś: „w odniesieniu do inspiracji, do samej twórczości (...), uważam, że krajobraz jest o wiele istotniejszy niż narodowość, która w dodatku często jest mocno pomieszana. Muzyka Griega, na przykład, jest niezrozumiała bez skandynawskiej scenerii”³⁶. Jeśli przyjrzymy się obrazowi Sohlberga *Letnia noc* (1899, il. 5) i posłuchamy utworu na fortepian Griega pt. *Popołudnie w górach* (1898), z łatwością zgodzimy się ze stwierdzeniem Sibeliusa. Co do muzyki samego Sibeliusa, można by powiedzieć, że jest jakieś „częściowe podobieństwo” między jego muzyką a skandynawskim krajobrazem. W każdym bądź razie, muzyka ta może ewokować obrazy ponurego skandynawskiego krajobrazu. Po premierze jego *Koncertu na wiolonczelę* (1903) w Berlinie recenzent z *Deutsche Zeitung* napisał: „koncert ma tę samą kolorystykę, jakiej używają malarze skandynawskich zimowych krajobrazów, którzy – poprzez osobliwe wzajemne oddziaływanie bieli na biel – osiągają niesamowite, czasem ogluszające, czasem pobudzające, efekty”³⁷.

³⁴ Z katalogu, *Nordiskt Ljus. Realism och symbolism i skandinaviskt måleri 1880–1910* [Północne światło: Realizm i symbolizm w malarstwie skandynawskim 1880–1910] Göteborgs konstmuseum 1983 s. 14.

³⁵ Cytat za Øivind Storm Bjerke *Edvard Munch/Harald Sohlberg: Landscapes of the Mind* National Academy of Design, New York 1995 s. 64.

³⁶ Cytat za Tawaststjerna *Sibelius* vol. 2 s. 189.

³⁷ Cytat za Tawaststjerna *Sibelius* vol. 1 s. 376.

IV

Nie starałem się dać pełnej odpowiedzi na pytanie, czym jest artystyczna ekspresja tożsamości kulturowej i jak jest w ogóle możliwa. Nie wierzę, by istniała jedna odpowiedź na takie pytania. Starałem się pokazać, za pomocą tych kilku przykładów, jak artyści inspirowali się tradycjami kultur, do których należą. Uważam jednakże, iż uzasadniona jest pewna generalna konkluzja: jeśli źródła inspiracji artyści są jedynie czy choćby głównie narodowe w wąskim sensie, a tematy i motywy w jego dziełach wyrastają wyłącznie z rdzennej kultury narodu, z którego artysta pochodzi, to wówczas niewielka jest szansa, by dzieła te przetrwały, by przeszły pomyślnie egzamin czasu; sztuka, która do nas przemawia, to sztuka, która przekracza wąskie narodowe i kulturalne granice swych narodzin. Ekspresja tożsamości kulturowej to nie wszystko; dobra sztuka, nie mówiąc już o wielkiej sztuce, musi być także ekspresją całego człowieczeństwa, aczkolwiek w formie kulturowo określonej.

(Przekład z języka angielskiego Małgorzata Rubel) – eik@iphils.uj.edu.pl



Il. 1. Akseli Gallen-Kallela, *Matka Lemminkäinen* (1894)



Il. 2. Akseli Gallen-Kallela, *Mahler*, szkic (1904)



Il. 3. Akseli Gallen-Kallela, *Symposion* (1894). Od prawej: Sibelius, dyrygent Robert Kajanus, kompozytor Oskar Merikanto, malarz i sfinks



Il. 4. Harald Sohlberg, *Zimowa noc w Rondane* (1900–1914)



II. 5. Harald Sohlberg, *Letnia noc* (1899)